

# Dramma per musica eller musica per dramma?

## *Mozarts Idomeneo – en seria som musikalsk opus*

Af JETTE BARNHOLDT HANSEN

Unbegreiflich, wie lang sich die alte italienische Hof- und Festoper, diese künstliche Treibhauspflanze, in Deutschland erhalten konnte, unbegreiflich diese leblosen Figuren mit ihren hohlen, pomphaften Versen – zehn Jahre, nachdem Goethe seinen ‘Götz von Berlichingen’ [1773] gedichtet!<sup>1</sup>

Disse indignerede ord er skrevet af den østrigske musikkritiker Eduard Hanslick (1825-1904). Han havde i 1879 overværet en opførelse af Mozarts *Idomeneo* i Wiener Neuem Hofopertheater og var tydeligvis ikke begejstret for genren, altså den italienske *opera seria*, der for ham var en anakronisme og en håm mod et moderne operapublikum.

Den afvisende holdning til *opera seria* var Hanslick ikke ene om. Tværtimod har *opera seria* altid været en udskældt genre. Allerede omkring 1690, hvor genren tager form i Italien, lyder der forbeholdne røster, og den kritiske operadebat tager til parallelt med, at *seria*’en og de italienske sangstjerner indtager de europæiske operascener i løbet af det 18. århundrede. Også i det 20. århundredes Mozart-reception spiller den negative holdning til *seria*-genren en afgørende rolle, idet hverken *Idomeneo* (1781) eller *La clemenza di Tito* (1791) – Mozarts to store *serie* – har en status, der kan sammenlignes med hans mere kendte *opere buffe* og *Singspiele* som *Figaros bryllup* (1786) og *Trylleføljeten* (1791).

Mozart skrev *Idomeneo* til opførelse i München på teaterchefen Joseph Anton Grafts opfordring. Librettoen af Giovanni Battista Varesco (1735-1805) er en italiensk gendigtning af Antoine Danchets og André Camprats *tragédie lyrique Idoménée*, der blev uropført i Paris i 1712. Den franske operas fem akter blev reduceret til tre, og mytens plot blev ligeledes tilpasset *opera seria*-konventionerne, der er baseret på Metastasios (1698-1782) mønsterlibrettoer. Varesco og Mozart bibeholdt dog også en lang række franske træk i *Idomeneo*, bl.a. kor og ceremonielle optrin, der inddrager dans.

<sup>1</sup> Eduard Hanslick: “Idomeneo im Wiener Hofopertheater”, *Aus dem Opernleben der Gegenwart*, Berlin 1885, s. 109. Hanslicks beskrivelse af *Idomeneo*-opførelsen behandles i Silke Leopold: “Idomeneo und andere. Drei kurze Überlegungen zur Analyse Mozartscher Opern im 19. Jahrhundert”, Gernot Gruber og Siegfried Mauser (eds.): *Mozartanalyse im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Laaber 1999, s. 105. Hanslicks tekst er gengivet i Attila Csampai (ed.): *Wolfgang Amadeus Mozart: Idomeneo. Texte, Materialien, Kommentare*, Hamburg 1988, s. 207-14.

Denne artikel er et forsvar for *Idomeneo*. Jeg tager derfor udgangspunkt i en revurdering af *seria*-genren og dens æstetik. I modsætning til eftertidens reception var Mozart nemlig hele sit liv fascineret af og også dybt fortrolig med *opera seria*'s univers. Allerede i 1764 under den første koncertrejse, som Leopold Mozart foretog med sine to børn, beskriver Leopold i et brev fra London, hvordan sønnen Wolfgang hele tiden går rundt med en opera i hovedet, som han vil opføre derhjemme: "Er hat ietzt immer eine Opera im Kopf, die er mit lauter jungen Leuten in Salzburg aufführen will"<sup>2</sup> Som otteårig kunne Wolfgang også improvisere *seria*-arier ved cembaloet over typiske *opera seria*-ord som "affetto" (affekt) og "perfidio" (grusom).<sup>3</sup> De nye franske træk, som *Idomeneo* rummer i modsætning til ældre *serie*, er derfor også indført som led i en konstruktiv dialog med genrens retoriske paradigme og skal ikke ses som et brud på traditionen, men snarere som en udvikling af den. *Idomeneo* indeholder bl.a. en bemærkelsesværdig musikalsk personkarakteristik, som man kan betragte som en forening af noget genrebestemt og en ny individualisering. Mozart spiller således på *seria*'ens karakteristika i sin portrætteretning, så personerne kontrasteres i forhold til hinanden. Men Mozart skaber også sin egen musikalske fortolkning, hvor både italienske og franske træk indgår, hvorved operaens *dramatis personae*, der i librettoen fremstår som allegoriske typer, forvandler sig til nuancerede skikkelser, hvis skiftende sindsstemninger og subtile dilemmaer delvist formidles til lytterne uden om librettoens sproglige manifestation.

Som opera fremstår *Idomeneo* altså som en syntese af en ældre italiensk og en nyere fransk operatradition, og det er artiklens overordnede pointe, at det gamle – bevarelsen af *seria*'ens repræsentative væsen – ikke skal opfattes som et konventionelt onde, der nødvendigvis må give *Idomeneo* en lavere status end Mozarts *opere buffe* og *Singspiele*.

*Idomeneo* markerer ligeledes en overgang fra opera som fremførelseskultur til en egentlig fiksering af operaen som musikalsk værk. I barokkens *serie* var der fokus på sangstjernernes vokale formåen, og både den dramatiske identifikation og karaktertegningen tog først rigtig form i fremførelsessituationen i en delvist improviseret affekt-dialog med lytterne. I de sene *serie* fra slutningen af det 18. århundrede er det i højere grad komponistens musik, som nu er præsenteret i et nuanceret partitur, der repræsenterer selve operaen, og hvis musik gestalter både det dramatiske forløb og tegner de enkelte skikkelser karakterer.

### *Opera seria*-receptionen

Syngespillet *Die Entführung aus dem Serail* (uropført i Wien 1782) betragtes ofte som Mozarts første rigtig modne opera. Ludwig Finscher taler i den forbindelse

<sup>2</sup> Brev af 28.5.1764 fra Leopold Mozart til Lorenz Hagenauer, W.A. Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*, ed. Wilhelm A. Bauer og Otto Erich Deutsch, Kassel etc. 1962-75, bd. 1, s. 152.

<sup>3</sup> Daines Barrington: *Account of a very remarkable young Musician*, her refereret efter Ludwig Finscher: "Mozart und die Idee eines musikalischen Universalstils", *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), Laaber 1985, s. 270.

ligefrem om Mozarts ‘fødsel’ som musikdramatiker.<sup>4</sup> *Idomeneo*, som blev uropført året før, bliver således ikke regnet blandt de bedste Mozart-operaer, hvilket først og fremmest skyldes genren. Dette fremgår tydeligt hos Finscher, som i relation til netop *Idomeneo* meget malerisk beskriver genretraditionen som nogle af de lænker, Mozart måtte kaste af sig, for at fødslen kunne finde sted.<sup>5</sup> Attila Csampai og Stefan Kunze har heller ikke meget tilovers for *opera seria*; i deres udlægninger af *Idomeneo* fremstår genren gennemgående som en dramaturgisk forhindring på grund af sin stereotypi og sine statuariske karakterer.<sup>6</sup> Kunze stiller fx følgende spørgsmål: “Wie löste Mozart im *Idomeneo* das Problem, dem *Seria*-Rahmen gerecht zu werden, ohne seiner mit diesem unvereinbaren musikalischen Einbildungskraft Fesseln anzulegen?”<sup>7</sup>

Men den kritiske holdning til *opera seria* er ikke noget særegent for det 19. og 20. århundrede; genren ledsages derimod fra sin tidligste fase af en ofte polemisk debat, der bør opfattes som en vigtig del af *seria*’ens kultur og historie, idet kritikken både former og udvikler genren. Tre karakteristiske typer af kritik, der løber parallelt med *seria*-operaerne, er særligt tydelige.

Den første type er en klassicistisk kritik, der allerede i begyndelsen af det 18. århundrede udgik fra litterære italienske akademier, bl.a. *Accademia dell’Arcadia* i Rom. Inspireret af den franske dramaturgiske tradition blev opera her beskrevet som en degenereret udvikling af den talte tragedie. Selve det at synge på scenen, særligt i dialogiske passager, blev opfattet som en umulighed, der stred både mod den sunde fornuft og mod den dramatiske sandsynlighed, som – med hjemmel i Aristoteles’ *Poetik* – fremstod som et paradigme for klassicisterne.<sup>8</sup> Man benægtede derfor også selve operagenrens *raison d’être*, det som havde været hovedargumentet for florentinernes første *favole musicali* omkring 1600; nemlig tesen om, at de antikke græske tragedier var blev sunget fuldt ud på scenen.<sup>9</sup> Sangen burde ifølge klassicisterne reserveres til pastorale og mytologiske *storie* (dramatiske emner), hvor det magiske univers kunne sandsynliggøre den sungne deklamation. Denne opdeling ligger til grund for barokkens franske teater, hvor den talte tragedie med historiske og heroiske emner holdtes adskilt fra den sungne *tragédie lyrique*, der byggede sit spektakulære univers på bukoliske og mytologiske fabler og historier.

<sup>4</sup> Finscher (1985) s. 269.

<sup>5</sup> Finscher (1985) s. 275.

<sup>6</sup> Attila Csampai: “Des Meeres und der Seele Stürme. Zwölf Variationen über Mozarts *Idomeneo*”, Csampai (1988) s. 9-32; Stefan Kunze: *Mozarts Opern* (kap. 2: “*Idomeneo re di Creta*: Drama aus dem Geist der Musik”), Stuttgart 1984, <sup>2</sup>1996, s. 112-74.

<sup>7</sup> Kunze (1984) s. 129.

<sup>8</sup> Dramatisk sandsynlighed (*verosimiglianza*) betegner det aristoteliske krav om en troværdig repræsentation af *mythos* (historien/fortællingen), der er bundet til tidens, stedets og handlingens enhed.

<sup>9</sup> Denne tese blev fremført i slutningen af det 16. århundrede af den romerske humanist Girolamo Mei (1519-94) og fik stor betydning i Firenze som hjemmel for operagenrens konstitution. Tragediens gennemførte sanglige realisering nævnes således som et reelt udgangspunkt både i Ottavio Rinuccinis og i Jacopo Peris forord til operaen *Euridice* (Firenze 1600), der er den tidligste opera, hvor både tekst og musik er overleveret.

I denne fase var konventionerne for *opera seria* endnu ikke helt fastlagt. Det tidlige 18. århundredes fortalere og repræsentanter for *seria*-institutionen, såvel librettister som komponister, fokuserede derfor kraftigt på at overbevise kritikerne om, at det historiske og heroiske *dramma per musica* ikke behøvede at stride mod den sunde fornuft og den dramatiske sandsynlighed.<sup>10</sup> For at legitimere genren plæderede de også for *seria*'ens moralske korrekthed, selvstændighed og litterære status, som de mente var med til at adskille den fra *commedia dell'arte*. Denne var nemlig både improviseret og umoralsk.<sup>11</sup>

Den anden form for kritik, som er bredt kendetegnende for hele det 18. århundrede, er koncentreret om de samme punkter som i den første kategori, men kritikerne beklager, nu hvor *seria*'en har konstitueret sig som genre, at den tydeligvis ikke lever op til idealerne. Kritikken er ofte satirisk og beskriver fx komiske aspekter ved den glamourøse sangerkultur. Et berømt eksempel er Benedetto Marcellos traktat *Il teatro alla moda* (Venezia 1720),<sup>12</sup> der fremstår som en gennemført karikatur bl.a. med afsnit rettet mod librettisterne, komponisterne, sangstjerne og disses emsige mødre. Hele kulturen omkring *opera seria* tegnes her som et pseudo-heroisk karneval *senza buon gusto* (uden god smag), en social katastrofe og ikke mindst den sande maskulinitets død. Også Pier Francesco Tosi beklager sig i *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723),<sup>13</sup> en lærebog i sang med specifikke råd og praktiske øvelser, over sangernes arrogance. Han plæderer derfor for en sangstil, som bygger på proper deklamation med ordene i centrum. Andre kritikpunkter gjaldt de aspekter ved *seria*'ens struktur, som blev anset for at gøre operaerne statiske og forhindre et dramatisk *flow*: *da capo*-ariens repetition, de mange ofte lange ritorneller og de umotiverede *bravura*-arier, der kun tjente til at fremvise en sangers vokale virtuositet. Karakteristisk for denne anden kategori af kritik er dog, at den normalt fremføres af personer som selv – i egenskab af at være fx komponister, sangere eller librettister – repræsenterer *opera seria*. Kritikken ender da også ofte med at være et slags forsvar for operaformen, hvorfor den polemiske debat faktisk er med til at holde genren i live.

I modsætning til de to førstnævnte agiteres der i den tredje kategori af kritik, som knytter sig specifikt til anden halvdel af det 18. århundrede, for reelle forandringer, og der præsenteres også alternativer til *seria*'ens konventioner og Metastasios normsættende librettoer. Genren forbindes her med barokkens gestiske og retoriske repræsentation og udvendige pomp og pragt – altså med noget stift, gammeldags og udlevet. Det er karakteristisk, at denne kritik tidsmæssigt falder sammen med Jean-Jacques Rousseaus (1712-78) *Dictionnaire de musique* (1768),

<sup>10</sup> Pier Jacopo Martello (1665-1727) og Johann Mattheson (1681-1764) var blandt genrens tidlige fortalere.

<sup>11</sup> Reinhard Strohm: *Dramma in musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven/London 1997, s. 24.

<sup>12</sup> Her er anvendt Benedetto Marcello: *Il teatro alla moda*, Venezia 1887.

<sup>13</sup> Her er anvendt Pier Francesco Tosi: *Observations on the Florid Song*. Translated by Mr Galliard. Edited with additional notes by Michael Pilkington, London 1987.

hvor barokbegrebet optræder i et musikleksikon for første gang. Hos Rousseau betegner “baroque” en musikalsk stil, der strider mod de idealer om naturlighed og enkelhed, som han selv var talsmand for: “BAROQUE. Une Musique Baroque est celle dont l’Harmonie est confuse, chargée de Modulations et Dissonances, le Chant dur et peu naturel, l’Intonation difficile, et le Mouvement contraint”.<sup>14</sup>

En ledende kritisk skikkelse var librettisten Ranieri de’ Calzabigi (1714-95), der bl.a. var en stor inspiration for Christoph Willibald Gluck (1714-87). Gluck gav mange af Calzabigis tanker i sin berømte dedikation til reformoperaen *Alceste* (1769), hvor han gjorde op med *opera seria*’s fokus på sangernes vokale præstationer og den manglende kontinuitet i det dramatiske forløb, der ifølge Gluck stred imod den sunde fornuft.<sup>15</sup> I stedet for historiske emner fokuserede Calzabigi på antikke myter om Iphigenia, Alceste, Paris og Helena etc. og plæderede for *noble simplicité* (ædel enkelhed) bl.a. ved at udelade sekundære handlinger i dramaet. Han inddrog i stedet kor og ballet. Calzabigi betonedede ligeledes forskellen mellem recitativ og arie, hvor *seria*’ens skel mellem handling og lyrisk kontemplation blev bibeholdt. Dette står i kontrast til andre af tidens kritikere, bl.a. Francesco Algarotti (1712-64), der fremhævede *recitativo accompagnato* (akkompagneret recitativ) som en friere og naturligere form for udtryk, et alternativ til de to øvrige solistiske vokalformer.<sup>16</sup>

Fælles for reformbestræbelserne var dog, at man stilede mod en dramatisering af selve fremførelsen. På trods af, at man hævdede tekstens prioritet i forhold til musikken, bør denne proces dog paradoksalt nok snarere opfattes som en musikalisering af dramaet. Det var nemlig først og fremmest musikken og ikke teksten, som bibragte *storia* (selve den grundlæggende historie eller fortælling i dramaet) dramatisk kontinuitet.<sup>17</sup> Selvom *Idomeneo* ikke kan kaldes for en reformopera, men derimod overholder de fleste af *seria*’ens konventioner, er der mange træk, der synes tydeligt inspireret af bl.a. Gluck; i Mozarts *seria* er det også musikken, der dels binder handlingen sammen og hermed skaber det dramatiske *drive*, dels giver personerne individuel karakter på scenen.

Med Pergolesis *La serva padrona* (1733), der indførtes som et morsomt *intermezzo* i en *seria*-forestilling, fik *opera seria* en værdig italiensk konkurrent, den komiske operagenre *opera buffa*, som i højere grad imødekom det sene 18. århundredes nye, trendsættende, borgerlige publikums krav om enkelhed, naturlighed og følsomhed. En del af de sene *serie* er netop skrevet af succesfulde *buffa*-komponister som Antonio Salieri (1750-1825), Giovanni Paisiello (1740-1816) og Domenico Cimarosa (1749-1801). Dette præger tydeligt disses *serie*, idet *buffa*’ens idealer, der

<sup>14</sup> Her citeret efter Jean-Jacques Rousseau: Art. “Baroque”, *Dictionnaire de Musique* (Collection complete des oeuvres de J.J. Rousseau 17), Geneve 1782, s. 86-87: “Barok. Barokmusik er musik med forvirrede harmonier, fyldt med modulationer og dissonanser og hård og unaturlig sang, intonationen er vanskelig og bevægelserne anstrengte.”

<sup>15</sup> Christoph Willibald Gluck: Dedikationen til *Alceste* (1769), Oliver Strunk: *Source Readings in Music History*, rev. ed. by Leo Treitler, New York/London 1998, s. 933.

<sup>16</sup> Strohm (1997) s. 27.

<sup>17</sup> Strohm (1997) s. 27.

er knyttet til oplysningstidens æstetiske diskurs, her transformeres til aristokratiets gamle kunstform, således at den nye *Empfindsamkeit* interagerer med barokkens repræsentative univers. Stadig er der dog også komponister, som – efter at *buffa*'en havde opnået stor popularitet – fortrinsvis holdt sig til *seria*-genren, bl.a. Davide Perez (1711-78), Johann Christian Bach (1735-82), Niccolò Jommelli (1714-74) og Giuseppe di Majo (1697-1771).

Det er også tankevækkende at Mozart – på trods af både *buffa*'en og det tyske syngespil, der introduceres i 1760'ernes Leipzig af Johann Adam Hiller (1728-1804) – i 1776 skrev til sin far: “vergessen sie meinen wunsch nicht opern zu schreiben. ich bin einen jeden neidig der eine schreibt. ich könnte ordentlich vor verdross weinen, wenn ich eine aria höre oder sehe. aber italienisch, nicht teütsch, serio nicht Buffa [...]”<sup>18</sup> Naturligvis kan man vælge udelukkende at fortolke denne insistering på *seria*'ens berettigelse på trods af konkurrerende genrer og intens kritik overalt i Europa på baggrund af det politiske; *seria*'en var hofkulturens foretrukne underholdningsform, og derfor var den ambitiøse komponist normalt også nødt til at gøre sig gældende inden for denne genre. Men i Mozarts tilfælde er der mere på spil, og jeg vælger derfor at se citatet som et udtryk for en generel fascination af særlige musikalske og dramatiske aspekter inden for *opera seria*. Det er da også karakteristisk, at det nye, som Mozart tilfører *seria*'en i *Idomeneo* – bl.a. en uddybende, facetteret og musikalsk funderet karaktertegning, der afspejler den øgede individualisering og subjektivering i det 18. århundredes filosofi hos bl.a. Rousseau – udfoldes i dialog med genrens tilgrundliggende virkningsæstetik.

### *Opera seria* som performance

Her følger nu en kort genrebeskrivelse, hvor jeg vil redegøre for *opera seria* ud fra genrens egne præmisser i stedet for at bygge karakteriseringen på alt det, som denne operaform *ikke* er, hvilket synes at have præget genrens reception helt fra sidst i det 17. århundrede. Jeg mener nemlig ikke, som fx Kunze og Csampai, at *Idomeneo* er stor musik *på trods af* genren, men derimod at Mozart med *Idomeneo* beviser sin store fortrolighed med, glæde over og fascination af *seria*'en og dens høje retoriske – både sproglige og musikalske – stil. Samtidig formår Mozart at videreudvikle formen ved hjælp af dramatiske og musikalske træk fra samtidens franske opera, så *Idomeneo* bliver et barn af oplysningstiden og ikke af barokken. Der er tale om en tydelig interaktion mellem noget nyt og noget gammelt. Men det gamle – altså bevarelsen af *seria*'ens repræsentative væsen – skal ikke betragtes som en klods om benet på Mozart. Tværtimod indgår *seria*'en og dens karakteristika i en form for overordnet musikalsk topik, som Mozart på virtuos vis formår at udnytte og spille på.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Brev af 4.2.1776 fra Wolfgang Amadeus Mozart til Leopold Mozart, her citeret efter Kunze (1984) s. 33.

<sup>19</sup> En topik var oprindeligt et emnekatalog. Begrebet har rod i den klassiske retorik, hvor det hører under den første fase: *inventio*. Her finder taleren argumenter eller emner, kaldet *topoi* (gr.) eller *loci communes* (lat.) til sin tale. Begrebet topik anvendes dog også i stigende grad i en mere abstrakt betydning inden for både retorisk, litterær og musikvidenskabelig teori.

*Opera seria* som genre er i sit udgangspunkt tæt knyttet til praksis. En opera var i høj grad lig med sin fremførelse, idet genren først og fremmest levede af virtuose sangeres vokale formåen. En operaproduktion skulle kunne ændres og tilpasses nye forhold på teatret aften efter aften. Dette præger såvel den dramatiske struktur som de konventionelle følelsesmæssige udtryk (*affetti*) i arierne. Emnevalget og udformningen af librettoen og musikken blev derfor også ofte lagt til rette efter hvilke sangstjerner, man havde til rådighed.<sup>20</sup>

Operaens drama udgjorde det egentlige selvstændige opus med en trykt libretto, som man kunne tage kritisk stilling til. Dette ses også af den officielle betegnelse for genren, *dramma per musica*, der anvendtes allerede i det 17. århundrede på librettoernes titelblad.<sup>21</sup> Andre betegnelser er *dramma da recitarsi in musica* (drama til at recitere i musik), *dramma da cantarsi* (drama til at synge) eller *melodramma*. Der refereres altså i første omgang til forfatterens libretto, og det var også hans navn som man satte i direkte relation til dramaet. Først herefter nævnedes komponisten med en formulering som "posto in musica da" (sat i musik af) eller "musica di" (musik af). Denne vægtning, som man kan sætte i relation til den trykte teksts store kommunikative betydning, præger også samtidens operakritik. Dele af operapublikummet ejede i det 18. århundrede en libretto, som de kunne nærlæse og i visse tilfælde sammenligne med et oprindeligt drama.<sup>22</sup> De få komplette operapartiturer, der er overleverede, har derimod ikke tjent udførelsen, men har fungeret som en slags dokumentation af fremførelsen.<sup>23</sup>

I begyndelsen af det 18. århundrede kastede kritikerne sig normalt heller ikke over den dramatiske instruktion eller scenografi, der fulgte fastlagte konventioner og ofte blev genbrugt ved mange forskellige operaproduktioner. Den musikalske realisering af dramaet kunne ligeledes indeholde genbrug fra tidligere operaer eller lån fra andre komponister, fx bestod de såkaldte *pasticcio*-operaer af dele af flere allerede opførte operaer, og de anvendte arier gik derfor også under betegnelsen kuffert-arianer.<sup>24</sup> Hvis der derimod blev observeret metriske eller litterære fejl og mangler i librettoen, eller hvis der var fingre at sætte på sangernes retoriske *declamatio*, så haglede kritikken ned over den pågældende operaproduktion.<sup>25</sup>

Selve fremførelsen af et *dramma per musica* blev således oprindeligt først og fremmest vurderet som musikdramatisk recitation af poesi, hvor man hæftede sig særligt ved anvendelsen af det italienske sprog, der – i modsætning til både den improviserede *commedia dell'arte* og den senere *opera buffa*, som ofte gjorde brug af

<sup>20</sup> Reinhard Strohm: "Towards an understanding of the *opera seria*", *Essays on Handel and Italian opera*, Cambridge 1985, s. 98.

<sup>21</sup> Betegnelsen *opera seria* forekommer først sent i det 18. århundrede, efter den komiske italienske *opera buffa* var blevet en selvstændig og veletableret genre.

<sup>22</sup> Et stort antal af det 18. århundredes opera-librettoer er overleveret fra private samlinger. Librettoer blev ligeledes trykt i samlede udgaver med titler som *poesie drammatiche* (dramatisk poesi).

<sup>23</sup> Strohm (1997) s. 11.

<sup>24</sup> *Pasticcio*-operaerne og deres parodi-princip behandles i Reinhard Strohm: *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, Köln 1976, bd. 1, s. 245-60.

<sup>25</sup> Strohm (1985) s. 97.

forskellige italienske dialekter – udelukkende byggede på toskansk, der siden Dante og Petrarca havde været normsættende for digtning på italiensk. *Opera seria* blev på den måde hurtigt en kunstform, som italienerne identificerede sig med, og den arvede derfor også meget af den *italianità*, som havde omgærdet italiensk digtning siden den tidlige renæssance. Dette understøttes af operaernes emner og dramatiske handlingsforløb, der ofte tog udgangspunkt i det romerske imperiums historie. Italien havde nemlig, i modsætning til bl.a. Frankrig og England, ikke tidligere haft en egentlig teatertradition, der var baseret på nedskrevne alvorlige dramaer.<sup>26</sup> Det er derfor karakteristisk, at bl.a. Zenos (1668-1750) og Metastasios librettoer også blev opført som talte dramaer, hvor man udelod de lyriske arietekster.<sup>27</sup>

### *Allegori og affekt*

En *seria*'s persongalleri udgøres normalt af seks eller syv skikkelser. Der er en *primo uomo*, der blev sunget af en kastrat (i *Idomeneo* Idamante) og en *prima donna* (Ilia). De fremstår oftest som et kærestepar. Desuden endnu en stor hovedrolle for en *tenore primo*, tit med en herskende funktion (*Idomeneo*). Resten er underordnede roller, der er hovedpersonernes fortrolige. Som i det 17. århundredes italienske opera kan personerne have en symbolsk funktion, idet de fx fremstår som udtryk for moralske dyder eller egenskaber. Hvor allegorien er åbenlys i den florentinske og venetianske opera med deciderede dramatiske skikkelser som 'håb' og 'kærlighed', er der dog inden for *opera seria*, som ikke tillod den slags åbne brud på den dramatiske sandsynlighed, tale om en skjult. De historiske eller heroiske personer fungerer som et menneskeligt og moralsk *exemplum*, der *repræsenterer* egenskaber som retfærdighed, tapperhed og medfølelse i kraft af deres handlinger, deres sociale status og den række af forskelligartede affekter, som de gennemlever i dramaet.

Denne allegoriske form for karaktertegning, der oprindeligt har rod i en mundtlig retorik,<sup>28</sup> kan forekomme fremmedartet, stiv og unuanceret for et moderne operapublikum. Men idealet for baroklibrettisterne og komponisterne var et andet end i dag. Fiktionen, herunder de dramatiske personers karakter, tænkes først og fremmest at tage egentlig form i fremførelsessituationen som et led i den kommunikative dialog med lytterne. Målet var at bevæge (*movere*), og både teksten og musikken havde som overordnet opgave at gøre dette muligt for sangeren. Det var således fremførerens evne til i selve øjeblikket på scenen at formidle de mange dybtfølte affekter, der eksisterede som en immanent mulighed i både teksten og musikken, der i sidste ende gav en *seria*-rolle både retorisk intentionalt

<sup>26</sup> Det alvorlige, talte drama var en specialitet i det 18. århundrede og fandtes kun i bestemte akademiske miljøer i Rom, Modena, Parma, Bologna, Siena og Firenze. Komedier på både vers og som prosa var derimod udbredte ligesom de improviserede opførelser af *commedia dell'arte*, men disse fremstod aldrig som reelle konkurrenter til operaen.

<sup>27</sup> Kunze (1984) s. 64.

<sup>28</sup> Den mundtlige fortælling opererer ofte med allegorier. Denne billedlige fortællestil, hvor abstrakte egenskaber og dyder konkretiseres i kraft af en personificering, har betydning for formidlingens *evidentia* (klarhed) og memorabilitet. Mundtlighedens ontologi og vilkår behandles indgående i Walter J. Ong: *Orality & Literacy. The Technologizing of the Word*, London/New York 1982.



og karakter.<sup>29</sup> Arierne står centralt her, idet *da capo*-delen hjalp med til at indkapsle og forsterke følelsens repræsentation. Denne virkningsæstetik bygger på *mimesis*, det ‘efterlignelsens paradigme’, der præger næsten al æstetisk tænkning i renæssancen og barokken. I forbindelsen med det intensiverede fokus på affektformidlingen, der bl.a. er betingende for *da capo*-ariens repetitive struktur, bliver René Descartes (1596-1650) en nøgleperson.

Egentlig har læren om affekterne rødder helt tilbage i antikkens ethoslære og lægekunst, men den får en ny rationalistisk udformning og naturvidenskabelig legitimering i Descartes’ afhandling om sjælens lidenskaber, *Les passions de l’âme* (Paris 1649), der blev et æstetisk udgangspunkt for både operalibrettister og komponister. Som den latinske oversættelses undertekst *Tractatus pathologicus* tydeligt indikerer, fremstilles de psykologiske fænomener her ud fra en patologisk og fysiologisk indfaldsvinkel, hvilket står i modstrid til den skolastiske, neo-platoniske og neo-stoiske tradition i middelalderen og renæssancen.<sup>30</sup> Descartes’ traktat er inddelt i tre bøger, der fremstår som en generel beskrivelse af affekternes natur, en klassifikation af de enkelte affekter og en redegørelse for særlige affekter. Affekt-læren får her en systematisk udformning; et udsagn anses kun for at være tilstrækkeligt begrundet, hvis det logisk følger af nogle klare og tydelige forudsætninger. Descartes’ opstilling af menneskets seks basis-affekter i anden bog af *Les passions* (forundring, kærlighed, had, begær, glæde og sorgmodighed)<sup>31</sup> udgør således et trinvis, næsten geometrisk, forløb, hvor også sammenhængen, der fremstår som årsag til den enkelte affekt, afdækkes (*ordo rationum*).<sup>32</sup>

For at kunne forstå affekterne anbefalede Descartes dog, at man kombinerede sin viden om årsager med egen erfaring og åbnede dermed for en bred og til dels også fri anvendelse af sin affektlære.<sup>33</sup> Komponisterne og librettisterne fik på den måde – ud over en legitimering af den gamle temperaments- og ethoslære fra en samtidig autoritet – også et praktisk begrebskodeks at digte og komponere ud fra. Dette afspejler sig direkte i *seria*’ens dramatiske forløb og karakterisering, hvor librettoen kan forstås som den ydre form eller de årsager, der betinger en persons følelsesmæssige forløb. Affekternes repræsentation i arierne tegner tilsammen en karakter, der igen skal forstås på baggrund af et samspil mellem et temperament og en skæbne.<sup>34</sup>

Descartes’ affektlære blev også integreret i selve teksterne som en overordnet topik, hvilket ses tydeligt i de såkaldte *ombra*-arier (skyggearier), der fx kan have

<sup>29</sup> Intentionalitet er retorikkens væsensmærke og skal forstås bredt som ‘det at delagtiggøre’. Retorik omfatter således ikke kun konativ (dvs. decideret overtalende eller styrende) kommunikation, men også almindelig samtale og kunstnerisk formidling.

<sup>30</sup> René Descartes: *The Passions of the Soul*, oversat og kommenteret af Stephen Voss, Indianapolis/Cambridge 1989, Voss’ forord, s. xvii-xix.

<sup>31</sup> Descartes (1989) s. 56.

<sup>32</sup> Jørgen Langdalen: “Passio og ratio i 1600-tallets musikk”, T. Arisholm, H. Laugerud (eds.): *Myten om det moderne*, Oslo 1995, s. 65-86.

<sup>33</sup> Descartes (1989), Voss’ forord, s. viii.

<sup>34</sup> Jørgen Langdalen: “Reformens retorikk – Gluck og Rousseau”, *Frihetens århundre. Litteratur, kunst og filosofi i Frankrike på 1700-tallet*, Oslo 1998, s. 87.

form som lidenskabelige kærlighedserklæringer, *lamenti* (klagesange) eller besværgelser. Fælles for disse tekster er, at de bygger på et retorisk tableau – en vision hos den syngende. Det indre billede vækker voldsomme affekter, og inspireret af *Les passions* beskrives de fysiologiske konsekvenser ofte indgående. Dette kan illustreres med et eksempel fra Metastasios *Siroe re di persia* (1726):

Gelido in ogni vena	Iskoldt i mine årer
scorror mi sento il sangue,	føler jeg blodet løbe
l'ombra del figlio esangue	skyggen af min dræbte søn
m'ingombra di terror.	fylder mig med skræk. <sup>35</sup>

Parallelt med affekterne i Descartes' *Les passions* forsøger man ofte at henføre arierne i *opera seria* til nogle bestemte affekt-kategorier. Denne form for systematisering ses allerede i samtiden i diverse former for tekster og skal – udover som en musikalsk pendant til Descartes' rationalisme – forstås som et forsøg på at gøre *seria*'ens mange arie-varianter letfattede og overskuelige i en slags guide. Et eksempel på en sådan klassifikation ses i John Browns *Letters upon Poetry and Music of the Italian Opera* (Edinburgh 1789), der opererer med syv arie-typer, hvoraf de fire fremstilles som direkte imitationer, "drawn from the nature of the various affections of the mind".<sup>36</sup>

#### *Arien og dens dramatiske berettigelse*

Man kommer ikke uden om en stor grad af konformitet, når talen falder på *seria*'ens arier, hvilket på sin vis berettiger systematiserende fremstillinger af arie-arter, som man finder dem hos John Brown, i Johann Adam Hillers *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (Leipzig 1774) samt i Charles Burneys *A General History of Music*, bind IV (London 1789). Men der findes også utallige varianter, som ikke uden videre kan indpasses i en bestemt arie-kategori, fx arier der fremstår som erklæringer til publikum, reelle 'taler', der er opbygget efter den klassiske retoriks forskrifter, invokationer af overnaturlige magter, visioner, monologer og deciderede kærlighedsbekendelser. Desuden ses 'citatarier', der bygger på et kendt citat og er tydeligt adresseret til publikum og 'simile-rier', der også ses i de komiske operagenrer og som forbinder en almen sandhed med et metaforisk billede på en følelsesmæssig situation.<sup>37</sup> Disse mange arie-varianter skal overordnet ses som udtryk for barokkens vildtvoksende emblemantik. De er knyttet til et subtilt retorisk paradigme, der ikke nødvendigvis havde den hensigtsmæssige formidling af dramaet og dets affekter som ideal.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Her citeret efter Strohm (1997) s. 15. Jeg takker cand.mag. Via Christensen for hjælp med artiklens oversættelser fra italiensk.

<sup>36</sup> John Brown: *Letters upon the Poetry and Music of the Italian Opera*, Edinburgh 1789, s. 36.

<sup>37</sup> Strohm (1997) s. 12-13. Jf. desuden den lange optegnelse af arie-typer i Wolfgang Ruf: art. "Aria", *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart 1993, s. 37-38.

<sup>38</sup> Normalt stiler retorikken mod den hensigtsmæssige formidling, der fordrer både *puritas* (korrekthed), *perspicuitas* (klarhed), *aptum* (målgruppe-bestemthed) og *ornatus* (skønhed), men i visse former for barokretorik dyrkes en særlig emblematiske stil med mange, ofte raffinerede metaforer og sammenligninger, der anvendes som et artificielt middel til at forundre, overraske eller forvirre.

*Seria*’en er også et eksempel på den karakteristiske indre modsætning, som kendetegner meget litteratur, billedkunst og musik i barokken – et skisma både mellem logos og pathos og mellem streng rationalisme og et ønske om at udfordre og spænge grænser for form og udtryk med henblik på at dyrke kunsten for sin egen skyld.<sup>39</sup> Nogle gange fandtes den dramatiske berettigelse for disse arier således helt ude på dramaets kant, hvilket har været med til at fastholde vel nok et af de mest vedholdende og oftest fremførte kritikpunkter af *opera seria*: dens statik og tilsyneladende mangel på dramatisk kontinuitet i det musikalske forløb. *Opera seria* var ikke opera, men “en koncert i kostumer”, siger fx Joseph Kerman i sin klassiker *Opera as Drama*.<sup>40</sup> Kerman udlægger det 17. og 18. århundredes italienske betegnelse *dramma per musica* som “drama through music, by the means of music”,<sup>41</sup> en desværre noget vildledende parafrase, hvor Kerman indlæser sin egen definition på opera i et begreb, der refererede til den trykte libretto.<sup>42</sup> Kerman må derfor nødvendigvis også – som en direkte konsekvens af sin egen diskurs – kalde perioden mellem Monteverdi og Gluck for “the dark ages”.<sup>43</sup>

Opretholder man den ofte opstillede skillelinje mellem recitativer som det handlingsbærende og derfor også dramatiske moment og arierne som det musikalske, lyriske og kontemplative, er *opera seria* vanskelig at forsvare, hvis man tager udgangspunkt i Kermans udlægning. Der er ikke – ud fra en moderne referenceramme – meget musik i et *secco*-recitativ, og med mindre man kan finde en dramatisk berettigelse for arien, kan man ikke tale om et drama, der konstitueres i kraft af musikalske midler. Men det lyriske og det dramatiske er ikke antitetiske faktorer i tidlig opera, ligesom musikken og dramaet heller ikke fremstår som antagonistiske. *Secco*-recitativerne skal først og fremmest opfattes som sunge deklamation, der nøje følger retorikkens forskrifter for mundtlig realisering af vers. Men brugen af de retoriske konventioner gør ikke recitativerne mindre musikalske. Musikken er her at finde i den adækvate vokale realisering af det retoriske foredrag, som er det, man i begyndelsen af det 18. århundrede også hængte operaens samlede dramatiske fiktion op på og som legitimerede de første *serie*.

Carl Dahlhaus finder den dramatiske berettigelse for de lukkede arier i deres konfiguration af karakterer i kraft af en musikalsk repræsentation af affekter.<sup>44</sup> De udholdte lyriske momenter i arierne repræsenterer godt nok øjeblikket, idet

<sup>39</sup> Allerede Friedrich Nietzsche havde blik for denne særegenhed ved barokstilen. I det lille essay “Vom Barockstile” karakteriseres begrebet i positive vendinger og sættes ind i en bred kulturhistorisk kontekst, der også inkluderer litteraturen, hvilket vakte debat i samtiden. Stilen karakteriseres som en ‘afblomstring’, fordi den følger efter en periode, der har dyrket rene og klassiske idealer. Desuden sættes stilen for første gang i forbindelse med retorikken, jf. Friedrich Nietzsche: “Vom Barockstile” (1879), *Menschliches. Allzumenschliches. Zweiter Band. Nachgelassene Fragmente. Frühling 1878 bis November 1879*, Berlin 1967, s. 73.

<sup>40</sup> Joseph Kerman: *Opera as Drama*, New York 1956, s. 51.

<sup>41</sup> Kerman (1956) s. 8.

<sup>42</sup> Kermans definition på opera lyder: “Opera is a type of drama whose integral existence is determined from point to point and in the whole by musical articulation”, Kerman (1956) s. 13.

<sup>43</sup> Kerman (1956) s. 51.

<sup>44</sup> Carl Dahlhaus: “What is a musical drama?”, *Cambridge Opera Journal*, vol. 1, no. 2, 1989, s. 95.

det melodiske udtryk løfter arien ud af det samlede fiktive tids- og handlingskontinuum i dramaet. Men arierne har til gengæld en indre spænding, som omfatter et netværk af forbindelser mellem de affektive musikalske udsagn. Affekterne kan således både komplementere, modsige og kontrastere hinanden og på den måde alligevel tegne en operas dramatiske struktur.

Noget af det, som således adskiller *opera seria* fra et talt drama, er operaens tilsyneladende mistillid til en dialogisk og advokerende samtaleform. Det er igennem dialogen og de handlinger, som den enten redegør for eller lægger op til, at vi først og fremmest får et indtryk af det talte dramas personer. I barokkens *opera seria* er det derimod den musikalske affektformidling i arierne, der udgør både det følelsesmæssige *drive* og som – i samspil med lytterne – tegner karaktererne. Den fortløbende handling og det narrative tidsforløb brydes. Arien indfører sin egen musikalske tid, som ofte er indkapslet af en konventionel repetition, der både intensiverer affektens virkning og som bringer musikken i fokus i forhold til ordene. Arien markerer dermed også en overgang fra et ydre til et indre univers, der skildres af musikken – til dels uden om sproget. Gentagelsen af *da capo*-ariens A-del har ingen forpligtelser, hverken over for tekst eller drama, men giver lytterne mulighed for helt at overgive sig til musikken og affektrepræsentationen, der intensiveres i kraft af improviserede forsiringer og kadencer:

Having grasped the verbal gist, we are free to indulge in the character's feeling as embodied in the music. In this sense, the *da capo* return is the most redundant of all: with no semantic responsibility, it offers a direct invitation to focus exclusively on the singer's embellishment of the original material.<sup>45</sup>

Det er altså et fiktivt indre som sangeren deler med lytterne i en arie, og det er derfor også den musikalske repræsentation af de forskellige affekter, der både giver arien en dramatisk berettigelse og konstituerer *seria*'ens karakterer. Et illustrativt eksempel på dette er Elettra, *la seconda donna* i Mozarts *Idomeneo*. Elettra *gør* ingenting; hun *føler*, og – i modsætning til i det talte teater – virker dette både karakteriserende og fungerer dramatisk i operaen på grund af musikken. Elettra fremstår som en komplementær skikkelse til operaens renfærdige *prima donna* Ilia, og i modsætning til den parallelle skikkelse i Mozarts senere *seria* *La clemenza di Tito*, nemlig Vitellia, som fremprovokerer intriger og derfor også har en handlingsmæssig profil på scenen, er Elettra stækket; hun hverken *gør* eller *har* gjort noget, der har betydning for den dramatiske handling i *Idomeneo*. Alligevel fremstår Elettra som en dæmonisk kvindeskikkelse i operaen på grund af hele to *arie infuriate* (raseriarier). De omkranser hendes sceniske repræsentation, hvilket kan fortolkes som en følelsesmæssig fastlåsning – altså en bevidst dramatisk karakterisering ved hjælp af *seria*'ens affekttypologi. Mozart har desuden – sandsynligvis med inspiration i den franske opera, bl.a. Danchets og Campras *Idoménée* og

<sup>45</sup> Ellen Rosand: "It bears repeating, or, desiring the *da capo*", *Opera News*, 7/1996, s. 20.

Glucks *Iphigénie en Tauride* (1779) – forstærket Elettras første arie (I, 6) ved at sammenflette repræsentationen af det indres vilde affekt med et gotisk ydre, nemlig et virkeligt *tempesta* (stormvejr).

### Mozarts *Idomeneo*

I det følgende vil jeg vise, hvordan interaktionen mellem *seria*-genren og den samtidige franske opera kommer til udtryk i *Idomeneo*, og jeg har valgt at inddrage Mozarts musikalske karakteristik af Elettra som et eksempel.

Historien om Idomeneus kendes oprindeligt fra grammatikeren Servius' kommentar til Virgils *Æneide* (ca. 400 e.Kr.) og minder i sit plot om de græske tragedier af bl.a. Sofokles og Euripides. Hovedpersonen Idomeneus, der er konge over Kreta, fremstår således som en gennemført aristotelisk helt, der i sit overmod begår hybris og vækker gudernes vrede. Kongen er på vej hjem fra Den Trojanske Krig. Midt ude på havet bliver han og hans mandskab overrasket af et voldsomt uvejr, og i desperation lover Idomeneus guden over havet, Poseidon (lat. Neptunus, ital. Nettuno), at hvis grækernes flåde bliver frelst, vil han ofre den første person, som han møder på land til guderne. Stormen lægger sig, og på Kretas strande møder han da ingen anden end sin egen søn. I den klassiske version ofrer Idomeneus sønnen, hvilket senere fører til hans abdicering og flugt fra Kreta.

Teaterchefen Joseph Anton Grafs valg af myten om Idomeneus som emne for karnevalsoperaen i München i 1781 er dog først og fremmest udtryk for en fascination af det franske. I det 18. århundredes franske teater havde man – med udgangspunkt i et kapitel fra Fénelons populære roman *Les Aventures de Télémaque* (1699) – flere gange brugt historien om Idomeneus både som udgangspunkt for talt drama og *tragédie lyrique*, hvor myten skal ses på baggrund af oplysningstidens neoklassicisme – en reaktion på den rationalistiske *tragédie philosophique*, der også dannede udgangspunkt for Metastasios mange librettoer. Franskmandene ønskede nu upolerede følelser frem for moral og logiske argumenter.<sup>46</sup> Varescos italienske gendigtning af Antoine Danchets og André Campras *tragédie lyrique Idomenée* kan således overordnet opfattes som en idehistorisk kortslutning og et af operahistoriens mange paradokser, idet Varescos libretto tydeligt overholder *seria*'ens konventioner. Den franske reception af myten om Idomeneus tillemper altså her en genre, som neoklassicismen oprindeligt var en reaktion på. Dette må have kostet Varesco en hel del hovedbrud, fx i relation til den mytologiske gude-skikkelse Neptun, som passer dårligt sammen med konceptet om dramatisk sand-synlighed i både den franske *tragédie philosophique* og i *opera seria*.

Det offermotiv, der karakteriserer myten om Idomeneus, synes at have haft en særlig appel i oplysningstiden, hvis filosoffer var optaget af faren ved at indgå løfter, her forstået som en slags bindende kontrakter, med de højere magter.<sup>47</sup> Hvor galt det kan gå, fremgår – foruden af historien om Idomeneus – tydeligt af

<sup>46</sup> Nicholas Till: *Mozart and the Enlightenment*, New York/London 1995, s. 60.

<sup>47</sup> Till (1995) s. 68.

Det Gamle Testaments beretning om Jefta, der blev brugt som emne for flere oratorier, bl.a. af Händel i 1751, og af Euripides' tragedie om Iphigenia, der blev gendigtet af både Racine og Goethe, og som også ses som emne for Glucks *Iphigénie en Tauride*. Her må to fædre, som begge har været opsat på at sejre i krig, ofre deres egne døtre.

Det, at Danchet introducerer Elektra-skikkelsen i historien om Idomeneus, hvilket ikke har nogen litterær hjemmel, kan opfattes som et forsøg på at styrke dette tilgrundliggende offer- og strafmotiv, idet Elektra associeredes med hele Agamemnon-familiens skæbne.<sup>48</sup> Hvor Idomenée i Danchets version er underlagt onde og ubøjelige guder, som støtter fjenden i Troja og derfor også håndhæver det skæbnesvangre løfte, er Nettuno hos Varesco og Mozart af en helt anden støbning. Havguden er her tillempet *seria*-traditionen og samtidig gjort til oplysningstidens moralske håndhæver. Det, at Nettuno lader Idomeneo møde sin egen søn på stranden efter at have givet sit skæbnesvangre løfte på havet, er derfor også et udtryk for retfærdighed; noget der skal belære publikum om det umoralske ved at indgå ufornuftige aftaler, som kan bringe andre menneskers liv og lykke i fare. I sidste akt af *Idomeneo* lader Nettuno sig dog også formilde; Idamantes og Ilias kærlighed får lov at sejre, og straffen omformes i stedet til en social straf for Idomeneo, som tvinges til at abdicere og overlade tronen til sin søn.

Mange karakteristiske træk fra Danchets og Campras *Idomenée* er bibeholdt af Varesco og Mozart i *Idomeneo*, fx er den dramatiske stormscene på havet i første akt (I, 7) med de koriske ekkovirkninger direkte inspireret af en lignende scene i *Idomenée*.<sup>49</sup> De mange kor og *recitativi accompagnati*, der styrker både det deklamatoriske og det dramaturgiske forløb i *Idomeneo* og som adskiller *Idomeneo* fra tidlige *serie*, er også påvirket af den franske opera og debatten om opera i anden halvdel af det 18. århundrede. Mozart hentede dog også inspiration til sine akkompagnerende recitativer i Georg Bendas (1722-95) tyske melodramaer *Medea* (1778) og *Ariadne auf Naxos* (1778). I disse melodramaer blev talt deklamation ledsaget af et orkesterakkompagnement, der 'kommenterede' det sagte. Mozart skrev begejstret om denne musikalske formidlingsform efter at have overværet en opførelse af *Medea* i Mannheim i 1778. Det er karakteristisk, at musikken netop sammenlignes med et "obligertes Recitativ":

– ich habe damals hier ein solch stück 2 mahl mit den grösten vergnügen auführen gesehen! – in der that – mich hat noch niemal etwas so surprenirt! – denn, ich bildete mir immer ein so was würde keinen Effect machen! – sie wissen wohl, dass da nicht gesungen, sondern Declamirt wird – und die Musique wie ein obligertes Recitativ ist – bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herlichste wirckung thut; – was ich gesehen war *Medea* von *Benda* – er hat noch eine gemacht, *Ariadne* auf

<sup>48</sup> Till (1995) s. 73.

<sup>49</sup> James R. Anthony: art. "Idomenée", *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, London 1992, bd. 2, s. 781.

Naxos, beyde wahrhaft – firtreflich; sie wissen, das *Benda* unter den lutherischen kapellmeistern immer mein lieblich war; ich liebe diese zwey wercke so, dass ich sie bey mir führe; Nun stellen sie sich meine freude vor, dass ich das, was ich mir gewünscht zu machen habe! – wissen sie was meine Meynung wäre? – man solle die meisten Recitativ auf solche art in der opera tractiren – und nur bisweilen, wenn die wörter *gut in der Musick auszudrücken sind*, das Recitativ singen.<sup>50</sup>

De akkompagnerede recitativer i *Idomeneo*, der ofte kræver virtuose instrumentale færdigheder, skal dog også ses som et direkte resultat af Mozarts inspirerende samarbejde med det berømte Mannheimer-orkester forud for uropførelsen i München. Stadig blev en *seria* nemlig tilpasset de forhåndenværende faciliteter og tog i høj grad farve af de fremførende sangere og musikere.

#### *Stereotyp furie eller ...? Mozarts portrættering*

Den musikalske karaktertegnning fremhæves ofte ved Mozarts operaer. *Idomeneo* får dog også i denne sammenhæng hårde ord med på vejen af bl.a. Kunze, der netop i forbindelse med en analyse af Elettas første arie konkluderer, at Mozarts karakterisering i *Idomeneo* ikke kan måle sig med den nuancerede individualisering som ses i de senere *opere buffe* og *Singspiele*.<sup>51</sup> Kunze giver *seria*'ens statiske princip og konventionelle virkningsæstetik skylden. Men i Kunzes allerede i udgangspunktet negative holdning til *seria*'en overses mange musikdramatiske finesser hos Mozart. I *Idomeneo* er den musikalske karakteristik betinget af et velovervejede samspil mellem den italienske og den franske opera, hvor begge operaformers karakteristika benyttes for at give personerne såvel intentionalitet som individualitet. Det er Elettra-skikkelsen et godt eksempel på, hvad det følgende vil illustrere.

Hvis man udelukkende forholdt sig til *Idomeneo*'s libretto, ville man kunne konkludere, at Elettra blot var en stereotyp kvindefigur, *la seconda donna* – altså kvinden der elsker, men ikke selv bliver elsket, her udformet som en barok *furia*, der i kraft af sine to store raseriarier i henholdsvis første og tredje akt (I, 6 og III, 3) tydeligt reflekterer Descartes' univers. At hun i anden akt har en lyrisk *aria cantabile* (II, 4) kan faktisk støtte denne tolkningsmodel, idet hele hendes sceniske fremtoning kan opfattes som en stor affektiv *da capo*-arie, hvor første akt repræsenterer raseri, anden akt lyrisk kontemplation, tredje akt forstærket raseri. Men denne fortolkning er for overfladisk, hvis man inddrager Mozarts musik. Der bliver pludselig meget mere at iagttage. Librettoens stereotypi bliver via Mozarts musikalske fortolkning transformeret til et portræt af et individs traumatiske fastlåsning. Samtidig med at Mozart individualiserer Elettra-skikkelsen med inspiration i den franske opera – fx ved at anvende akkompagnerede recitativer med en

<sup>50</sup> Brev af 12.II.1778 fra Wolfgang Amadeus Mozart til Leopold Mozart, Mozart (1962-75) bd. 2, s. 505-6.

<sup>51</sup> Kunze (1984) s. 153.

udpræget deklamatorisk karakter og ved at lade arierne indgå i et kontinuerligt musikalsk forløb – kan de karakteristiske raseriariers ramme om hendes sceniske fremtoning nemlig også fortolkes som en musikdramatisk pointe; Elettra gennemgår *ikke* en følelsesmæssig og personlig udvikling på linje med *la prima donna* Ilia. Elettra er i sine følelsers vold.

Man fristes til at spørge, hvad der betinger Elettras flammende og koleriske temperament? Det kan ikke udelukkende være handlingen i *Idomeneo*, hvis noget blege trekantsdrama mellem Idamante, Ilia og Elettra ikke synes som en tilstrækkelig vægtig begrundelse. Oplagt er det derimod at fortolke hendes dæmoni på baggrund af den græske myte om Elektra og hendes tragiske skæbne. Mozart synes i sin musikalske portrættering, der tilfører Elettras raseri og indestængte desperation mange dynamiske udsving og facetter, at være inspireret af Danchets oprindelige idé med at indføre Elektra-figuren i *Idomenée* for at forstærke værkets offertematik. Det er, som om de grupvækkende scenarier i Sofokles' og Euripides' tragedier spiller med hele vejen hos Mozart som et retorisk tableau i en imaginær *ombra*-scene for nu at blive i *seria*'ens univers.

Varesco refererer dog ganske kort til forhistorien i sin præsentation af Elettra, der forekommer allerede i Ilias indledende recitativ (I, 1):

<p>... e quell' Elettra, meschina          principessa, esule d'Argo,          d'Oreste alle sciagure a queste          arene fuggitiva, raminga,          è mia rivale.</p>	<p>... og denne Elektra, den          ulykkelige, landsforvist fra Argos,          der er flygtet fra Orestes' ulykke          her til disse strande, en hjemløs,          er min rival.<sup>52</sup></p>
--	---

Mozart beskriver her Elettras komplementære karakter i forhold til den følsomme Ilia i orkestrets efterfølgende kommentar til ordene (I, 1, t. 50-55).<sup>53</sup> Her forvarsles den koleriske affekt, som senere er gennemgående i Elettras første raseri-arie (I, 6) ved hjælp af et hurtigt tempo (*allegro*), strygernes tremolo og nogle karakteristiske treklangsbyrddninger (se Eks. 1).

I første akts sjette scene er Elettra alene på scenen. Ilia, Idamante og Arbace er løbet ned til det oprørte hav, hvor de frygter, at kongen, Idomeneo, er forlist med sin flåde. Elettra fokuserer i modsætning til de øvrige kun på sin egen situation og de følger, et eventuelt tronskifte vil have for hende. Teksten til recitativet er, ligesom librettoen generelt, et studie i det 18. århundredes høje retoriske operastil. Der er mange karakteristiske stilfigurer, som hele tiden følges meget tæt op af Mozart: der er retoriske spørgsmål, fx "Estinto è Idomeneo?" (Er Idomeneo død?), dramatiske udråb, fx "Più non resisto!" (Jeg kan ikke bære det længere!), og desuden et intensiveret dramatisk udråb, der bygger på et *gradatio*, altså en affektiv stigning: "O sdegno! O smanie! O duol!" (Åh skam! åh raseri! åh smerte!).

<sup>52</sup> Teksten følger Csampai (1988), s. 40.

<sup>53</sup> Henvisningerne refererer til Wolfgang Amadeus Mozart: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 11: *Idomeneo*, vorgelegt von Daniel Heartz, Kassel 1972.



50 VI. 1 *tr*  
*f*

VI. 2 *tr*  
*f*

Vla. 1, 2 *tr*  
*f*

Iliac  
Quan - ti mi sic-tein-tor-no car -

Cont.  
*f*  
*tr*

Vlc. / Cb. *tr*  
*f*

Eks. 1. Ilias akkompagnerede recitativ (I, 1, t. 50-55), hvor Mozart forudvarsler Elettras koleriske temperament.

Allerede i den instrumentale indledning til recitativet (I, 6, t. 21-24) beskriver Mozart den indre usikkerhed, tvivl og oprørte sindsstemning, der udløser Elettras første *interrogatio* (retoriske spørgsmål) (se Eks. 2). Et melodisk og rytmisk motiv gentages og intensiveres ved et crescendo og en motivisk kompression, der også styrkes af en ekspressiv harmonisk struktur med en nedadgående baslinje; altså den musikalske figur *catabasis*,<sup>54</sup> der i barokkens vokalmusik fremstår som et af de mest brugte udtryk for død og forgængelighed. Dette forløb fra *piano* til *forte* kulminerer med en altereret vekseldominant (t. 24-25).

Elettras *interrogatio* understreges af en halvslutning i h-mol (t. 26). Dette kan man også fortolke som et retorisk virkemiddel, der skærper spørgsmålets dramatiske appel. Hos Mozart er det dog som om spørgsmålet internaliseres; halvslutningen skal nemlig udføres *piano*. Elettra er usikker på fremtiden, og synes egentlig at spørge: "Hvad kommer Idomeneos død til at betyde for mig?"; Spørgsmålet følges op af en pause med fermat i hele orkestret (den musikalske figur *tnesis*, også kaldet *abruptio*), der understøtter udsagnets vægt og skaber en spændt forventning hos lytterne. Herefter gentages hele det melodiske forløb en stor sekund dybere.

Det at gentage en tekstlig frase for at intensivere et udsagn – som fx et spørgsmål – er et velkendt virkemiddel i barokkens vokalmusik, men for det meste

<sup>54</sup> En systematisk og grundig gennemgang af de musikalske figurer findes i Dietrich Bartels: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985.

21

VI. 1  
*p* *cresc.* *f*

VI. 2  
*p* *cresc.* *f*

Vla. 1, 2  
*p* *cresc.* *f*

Eletttra  
E -

Vlc. / Cb.  
*p* *cresc.* *f*

25

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

stin - to é I - do - me - ne - o?...

*p* *p* *cresc.*

29

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

E - stin - to é I - do - me - ne - o?...

*f* *p*

Eks. 2. Begyndelsen af Eletttras akkompagnerede recitativ forud for hendes første arie (I, 6, t. 21-32).

rykkes den melodiske frase dog op.<sup>55</sup> Ligesom med halvslutningen, hvor *piano*'et kan ses som et udtryk for en subjektivering, kan man også i kraft af den formørkende virkning se denne form for melodisk gentagelse som en spidsfindig anvendelse af den musikalske retorik. Barokkens konventionelle musikalske retorik vendes så at sige på hovedet, hvorved Elettra skildres som et traumatiseret individ.

Ligesom i scenens indledende akkompagnerede recitativ er barokkens litterære fundament også tydeligt i den kortfattede tekst til Elettras efterfølgende raseriarie. Selve grundaffekten afspejler et rendyrket kolerisk temperament – raseri, jalousi, hævnfølelse – som i Descartes' ånd henføres til Elettras eget hjerte: "Tutto nel cor vi sento furie del crudo averno" (Jeg føler jer alle i mit hjerte, furier fra den grusomme underverden). Varesco benytter desuden en *invokation* (påkaldelse) som ramme for arien, idet Elettra henvender sig direkte til furierne og beder dem hævne sig på hendes rivalinde Ilia.

Mozart anvender en todelt form (teksten er identisk i første og anden del) med et raffineret tonalt forløb:

Forspil	I A	I B	II A'	II B'	Coda
	d-mol	F-dur	c-mol	d-mol	
t. 1-18	t. 19-47	t. 48-76	t. 77-107	t. 108-39	t. 139-52

Fig. 1. Oversigt over Elettras arie i *Ideomeneo*, I, 6.

Den instrumentale indledning til arien er et godt eksempel på den dramatiske kontinuitet i den musikalske tekstur, der er karakteristisk for hele operaen, og som er inspireret af den samtidige franske opera. Der er nemlig ikke tale om et tydeligt skel mellem recitativet og arien. Recitativet synes at lægge op til en arie i a-mol, men tonen 'a' fastholdes i stedet som et orgelpunkt i ottendedele af fagotterne og de dybe strygere i et forspil, der fungerer som et dominantisk oplæg til arien i d-mol (t. 1-18). Træblæsernes sonore og 'underjordiske' klangfarve er ligeledes med til at understrege selve librettoens *conchetto* (poetiske idé), nemlig påkaldelsen af Hades' furier. Tonearten d-mol er først på plads, når sangstemmen træder ind (t. 19). Herefter afspejler den tekstlige invokation sig også i et vokalt decimspring (t. 24-25).

Ariens grundaffekt nuancerer Mozart ved hjælp af mange anvisninger til orkesteret, hvor Mozarts samarbejde med de virtuose musikere fra Mannheim træder tydeligt frem. Partituret er fuld af dynamiske virkemidler; der er fx crescendoer, som pludseligt bliver til *piano*, og der er *forte*- og *sforzando*-anvisninger på ubetonedede taktslag.<sup>56</sup> Elettras raseri er også forfinet inden for sin affekt. Det er fx tankevækkende, at størstedelen af arien skal synges *piano* – der er altså ikke tale om et tordnende raseri, mere om en indestængt og sitrende forbitrelse og vrede.

Ligesom i det indledende recitativ benytter Mozart også en karakteristisk musikalsk formørkelse i arien for at portrættere Elettra, idet ariens anden del (A', t. 77)

<sup>55</sup> De tyske figurlærer har mange navne for dette, fx *auxesis*, *climax* og *synonymia*.

<sup>56</sup> Se fx I, 6, Elettras arie, t. 13-15 og 48-53.

begynder i c-mol, der også ud fra en funktionsharmonisk synsvinkel er langt fra grundtonearten d-mol (subdominantens subdominant). Først ved B' er d-mol genetableret (t. 108). Elettra gentager altså første del af ariens tekst en stor sekund dybere. Dette har en stor ekspressiv og dramatisk virkning, der adskiller sig fra barokkens traditionelle *da capo*-aries. Her ville repetitionen af en tekstlig A-del i *da capo*-delen blive bragt i hovedtonearten, og en intensiveret effekt ville opnås i kraft af improviseret vokal og instrumental ornamentation, hvor den affektive virkning og karakterfremstillingen ville være bundet til sangerens og musikernes fremførelse. Mozart former derimod sin egen musikalske gestaltning af Elettra-skikkelsen, hvor han – i samspil med genren og dens karakteriske *aria infuriata* – udvider og individualiserer den musikalske karakteristikk, som nu i højere grad er en del af det fastholdte harmoniske og melodiske forløb i værket. Hvad der før var op til den fremførende sanger som led i den retoriske dialog med lytterne, er nu en del af partiturets samlede musikalske tekstur. Ligesom arien er knyttet tæt til det foregående recitativ, har den heller ikke en egentlig slutning. Arien går direkte over i den følgende stormscene (I, 7), hvad der også virker forstærkende på Elettras dæmoni.

På den ene side overholder Mozart således *seria*-konventionen i sin portrættering af Elettra ved at anvende de forventede arie-typer, på den anden side forstærker og nuancerer han affektrepræsentationen ved hjælp af træk fra den franske opera, hvorved Elettra fremstår som dæmonisk og kompleks. Det, at Mozart ikke benytter sig af *da capo*-ariens tredelte ABA-form, giver ham fx mulighed for at belyse de enkelte tekstafsnit med forskellige tonale forløb, der også sætter affekterne i perspektiv. Samtidig er det en pointe i den musikalske portrættering, at Elettra er i sine egne følelsers vold; hun træder i karakter i en raseriarie og forlader også scenen med en og kommer ikke til nogen afklaring i operaens forløb. I modsætning til Ilia, der er oplysningstidens renfærdige heltinde – en parallel til Samuel Richardsons *Pamela* (1740) – som udtrykker både altruisme, selvopofrelse og følsomhed, kan Elettra ikke rumme andre end sig selv. Det er da også karakteristisk, at Elettra er den eneste af hovedpersonerne, som ikke tilbyder at ofre sig i Idamantes sted. Hun formår heller ikke at indgå i en social sammenhæng, der afspejler samtidens dannelsesidealer og sociale normer. Hvor de andre hovedskikkelser i *Idomeneo* (selv Nettuno, der her optræder som retfærdig dommer) tydeligt har fået karaktertræk, der er et udtryk for *Empfindsamkeit* og moral, træder Elettra på intet tidspunkt ind i et samtidigt univers. I sit raseri og sin dæmoniske fremtoning forbliver hun mytisk.

#### *Idomeneo som opus*

Mozarts breve fra München i perioden fra november 1780 til januar 1781 beskriver hele den lange og omfattende arbejdsproces forud for uropførelsen af *Idomeneo*.<sup>57</sup> Korrespondancen med librettisten Varesco foregik via Leopold Mozart i Salz-

<sup>57</sup> Mozart (1962-75) bd. 3, s. 12-91.

burg. Tekster blev omformuleret, recitativer forkortet, arier blev komponeret om og orkesterstemmer blev nuanceret. Mozart skriver også om det ofte vanskelige og krævende samarbejde med teatrets repræsentanter – altså selve *seria*-institutionen. På mange måder dokumenterer disse breve den tætte tilknytning til performance, der som tidligere beskrevet er et af *seria*-genrens karakteristiske træk. Arierne tager fx form efter sangernes stemmer og kvalifikationer. Idomeneos parti er nødt til at være lagt an på det deklamatoriske frem for det virtuose, da den aldrende tenor Anton Raaff (1714-97), der sang partiet ved uropførelsen, ikke længere kunne klare lange, hurtige og høje koloraturer.

Samtidig dokumenterer brevene, hvordan *seria*-genren med *Idomeneo* tager et skridt på vejen fra opera som performance mod opera som nedskrevet værk, idet hele den musikalske tekstur, såvel det vokale som det instrumentale, bindes til det dramatiske forløb. Sigende for de konflikter, det afstedkom, er Mozarts kommentarer i et brev til sin far om det noget vanskelige samarbejde med netop Raaff:

... hören sie, der Raaff ist der beste, Ehrlichste Mann von der Welt, aber – auf den Alten schlendrian versessen – das man blut dabey schwitzen möchte; – folglich sehr schwer für ihn zu schreiben. – sehr leicht auch wenn sie wollen, wenn man so alle tag arien machen will. – wie par Exemple die Erste aria Vedròmi intorno Etc: wenn sie sie hören werden, sie ist gut, sie ist schön – aber wenn ich sie für Zonca geschrieben hätte, so würde sie noch besser auf den Text gemacht seyn. – er liebt die geschnittenen Nudeln zu sehr – und sieht nicht auf die Expression. – mit dem Quartett habe izt eine Noth mit ihm gehabt. – das quartett, wie öfter ich es mir auf dem theater fürstelle, wie mehr Effect macht es mir. – und hat auch allen die es noch so am Clavier gehört haben, gefallen. – der einzige Raaff meint es wird nicht Effect machen. er sagte es mir ganz allein. – *non c'è da spianar la voce* [det er ikke til at placere stemmen] – *es ist zu Eng* – als wen man in einem quartetto nicht viel mehr reden als singen sollte – der gleichen sachen versteht er gar nicht. – ich sagte nur; liebster freund! – wenn ich nur eine Note wüste, die in diesen quartetto zu ändern wäre, so würde ich es sogleich thun. – allein – ich bin noch mit keiner sache in dieser oper sozufrieden gewesen wie mit diesen quartett; – und hören sie es nur einmal Zusamm – dann werden sie gewis anders reden. – ich habe mich bey ihren 2 Arien alle mühe gegeben sie recht zu Bedienen – werde es auch bey der dritten thun – und hoffe es zu stande zu bringen – aber was terzetten und Quartetten anbelangt muss man dem Compositeur seinen freyen Willen lassen – darauf gab er sich zufrieden.<sup>58</sup>

Tovtrækkeriet mellem sangeren Raaffs “spianar la voce” (vokale placering) og komponisten Mozarts “freyen Willen” er et udtryk for den dynamiske udvikling,

<sup>58</sup> Brev af 27.12.1780 fra W.A. Mozart til Leopold Mozart, Mozart (1962-75) bd. 3 s. 72-73.

som sker inden for *opera seria* i slutningen af det 18. århundrede – fra en tydelig forankring i en fremførelseskultur med fokus på sangerne mod et fikseret musikalsk værk, hvor komponisten er toneangivende. Som tidligere celeber *opera seria*-virtuos er Raaff vant til, at komponisten som noget naturligt primært tager hensyn til sangeren og hans stemme i sin musikalske udarbejdelse, hvilket Mozart jo også langt hen ad vejen er villig til. Sangkunsten er for Raaff det centrale – det som bærer genren. Raaff er derfor tydeligvis ikke begejstret for Mozarts ønske om at styrke det deklamatoriske og udtryksmæssige aspekt i det vokale foredrag. Særligt karakteristisk er Mozarts forsvar for kvartetten (III, 3), der netop også fremstår som atypisk for *seria*-genren, der normalt er kendetegnet ved meget få ensemblesatser. Her vil Mozart ikke gå på kompromis med sangeren, ikke en note kan ændres.

Tankevækkende er derfor også Johann Friedrich Reichardts (1752-1814) udtalelse i *Berlinische Musikalische Zeitung* i 1806 efter at have studeret Simrocks nye udgave af *Idomeneo* med begejstring:

Seit dem Anfange dieses Blattes sahen wir mit Verlangen der Erscheinung eines neuen grossen Meisterwerks entgegen, welches uns Anlass und würdigen Stoff zu einer belehrenden, kritischen Zergliederung darböte, in der auch der Zergliederer selbst die Erhebung und Belohnung fände, die nur ein reines grosses mit Kunst und Geschmack ausgeführtes Kunstwerk gewährt.<sup>59</sup>

Bemærk det karakteristiske ordvalg “Meisterwerk”, “kritische Zergliederung” og “Kunstwerk”. Begreber der alle kan ses som udtryk for et autonomt værkbegreb, der tidligere havde været *seria*-genren og dens reception fremmed. Fra at have været tæt knyttet til en fremførelseskultur i barokken med fokus på *bel canto*, fremstår den sene *seria* hos Mozart som et musikalsk opus, hvor det ikke længere i så høj grad er de fremførende sangere, men først og fremmest komponistens musik, der gestalter både det kontinuerlige narrative forløb og de individuelle *dramatis personae*. I begyndelsen af det 19. århundrede formår *Idomeneo* derfor også at imponere Reichardt, som betragter det nyudgivne operapartitur med en forforståelse, der er præget af romantikkens værkæstetik.

### Sammenfatning

En negativ genrereception har i eftertiden præget både beskrivelsen, analysen og fortolkningen af *Idomeneo*. På grund af *seria*-rammen er operaen ikke blevet anset for at høre til blandt Mozarts bedste operaer, og i udlægninger af *Idomeneo* har man oftest fremhævet de nye franske træk som det visionære og en musikdramatisk vinding, mens de ældre italienske træk, altså *seria*'ens tilgrundliggende affektformidling og retoriske paradigme, er blevet opfattet som et minus, et umodent træk ved operaen: Mozart var i 1781 endnu ikke i stand til at tage skridtet og befri sig selv fra den hæmmende genretradition. Men denne æstetiske dom er for unuan-

<sup>59</sup> Citeret efter Csampai (1988) s. 199.

ceret og er ikke fældet på baggrund af en differentieret dialog med operaen og dens genre selv. Den negative holdning til *Idomeneo* skal således også ses på baggrund af den tidligere noget mistænksomme attitude overfor både retorik som disciplin og over for barokken som periode.

Et grundigere studie af *opera seria* som genre, hvor man forsøger at gå bagom kritikken og nærme sig genren ud fra dens egne æstetiske præmisser, kaster derfor ikke blot nyt lys over *Idomeneos* italienske ramme, det gør også den oplagte analyse af henholdsvis de franske og de italienske træk mere meningsfuld. De nye og de gamle træk i *Idomeneo* er lige vigtige, og det er på baggrund af den unikke syntese heraf, at *Idomeneo* udmærker sig – både i relation til den musikalske portrættering og som en *seria*, der udvikler genren og giver den en fornyet aktualitet sidst i det 18. århundrede.

#### SUMMARY

Mozart's *Idomeneo* (1781) can be seen as a confirmation of the Italian *opera seria*, because the fundamental conventions of the genre are retained. But since Mozart was also inspired by contemporary French opera, *Idomeneo* possesses a consistent dramatic continuity within the musical texture that must have seemed strange to an audience expecting a traditional *seria*. In the article, *Idomeneo* is therefore described as the result of a constructive dialogue between old and new factors from a perspective of genre, and the main aim is to show that the Italian and French elements of style are of equal importance. Mozart's musical characterisation of *la seconda donna* Elettra is used as an example. By uniting old Italian elements and new French ones, Mozart seems to be depicting tragic *pathos* in his musical portrait of this flaming woman.

In the Baroque, *opera seria* was part of a culture of performance with a focus on *bel canto*; however, Mozart's *Idomeneo* appears, to a considerable extent, to be an independent musical opus, where both the dramatic progress and the individuality of the characters are expressed by the musical development. The comments of the German composer, Johann Friedrich Reichardt from 1806 on Simrock's newly published *Idomeneo* score, are therefore significant. He uses terms such as "Meisterwerk" (masterpiece) and "Kunstwerk" (work of art) – concepts that express a new aesthetic understanding based on autonomy. They had not been used previously in the *seria* reception, as the genre was primarily linked to and understood as performance.